



## Elif Şafak'ın Özkurmaca Romanı: *Siyah Süt*

### An Example of Autofiction: Elif Shafak's *Siyah Süt*

Esra Sazyek\*

#### Öz

Bu makale, çağdaş Türk romanının önemli yazarlarından Elif Şafak'ın *Siyah Süt* (2007) adlı romanındaki “özkurmaca” (autofiction) özelliklere odaklanmaktadır. Şafak; evliliğe, hamileliğe, çocuğa mesafeli duran bir kadıken otuz üç yaşında âşık olup evlenir ve iki yıl sonra hamile kalıp kırk haftalık sürecin sonunda bir kız bebek dünyaya getirir. *Siyah Süt*, Şafak'ın bu yaşam kesitini, bizzat kendisinin anlatıcılığıyla kurmacalaştırdığı için “otobiyografik roman” olarak nitelendirilir. Ancak eser okunduğunda, bilinen “otobiyografik roman”dan oldukça farklı yapısı ve kurgusuyla dikkat çeker. Zira Şafak, romanındaki ana olay bağlamında kronolojik bir düzen uygulamakla birlikte sadece hamilelik ve doğum sürecini anlatmakla yetinmez; bu sürecin bütünlüğünü kesintiye uğratan ara bölümlerde yazarlığın güzel ve zorlu yanlarını, kendisinin bir kadın yazar olarak toplumdaki konumunu da irdeler. Ayrıca Jane Austen, Virginia Woolf, Fatma Aliye, Halide Edip, Adalet Ağaoğlu gibi kadın yazarlar hakkında da toplumsal cinsiyet bağlamında bölümler oluşturur. Aile ve toplum içinde engel ve güçlüklerle karşılaşan bu yazarlar aracılığıyla “kadın yazarlık” ve “feminist yazı” olgularını irdeler. Şafak sadece yazarlığı

Geliş tarihi (Received): 09-05-2024 Kabul tarihi (Accepted): 30-04-2025

\* Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Kocaeli-Türkiye / Assoc. Prof. Dr., Kocaeli University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Turkish Language and Literature. esazyek@hotmail.com- esra.sazyek@kocaeli.edu.tr. ORCID ID: 0000-0002-5750-7158

ön plana çıkarmaz; kadınlığın doğasını da romanının odağı yapar. Bu bağlamda, hamilelikteki fizyolojik ve psikolojik değişimlere ayrı bölümler açar. Ayrıca entelektüellik, yazarlık, hırs, inanç, cinsellik gibi kimliğini ve kişiliğini oluşturan farklı yönleri beş minik parmak kadınıla kişileştirmek suretiyle romana fantastik bir boyut da katar. Hamilelik haftalarında tutulan günlük ile hamilelik testi ise metni postmodernist romanın formatlarına iyice yerleştirir. Dolayısıyla *Siyah Süt*, otobiyografik romanın çok ötesinde, postmodernist romanın önemli bir dalı olan “özkurmaca”nın yetkin bir örneğidir.

**Anahtar sözcükler:** *Elif Şafak, Siyah Süt, özkurmaca, postmodernist roman*

### Abstract

This article focuses on the autofictional features of *Siyah Süt* (Black Milk, 2007) by Elif Şafak, one of the most prominent authors of contemporary Turkish fiction. Şafak, who had previously avoided marriage, pregnancy, and motherhood, fell in love and married at the age of thirty-three. Two years later, she became pregnant and gave birth to a daughter. *Siyah Süt* is often described as an “autobiographical novel” because it fictionalizes this episode of Şafak’s life through her own narration. However, the work stands apart from typical autobiographical novels through its narrative structure and fictional elements. Şafak recounts the process of pregnancy and childbirth, employing a chronological structure centered around this personal journey. At the same time, she reflects on the aesthetic and challenging aspects of writing and examines her societal role as a female author through interludes that disrupt the linear flow of the narrative. Şafak also introduces chapters on women writers such as Jane Austen, Virginia Woolf, Fatma Aliye, Halide Edip, and Adalet Ağaoğlu, framing their lives within the context of gender. Through these figures, who faced familial and societal obstacles, she explores the concepts of “women’s writing” and “feminist writing.” Beyond authorship, Şafak places the very nature of womanhood at the center of her novel, devoting entire sections to the physiological and psychological changes associated with pregnancy. Adding a fantastical dimension, Şafak personifies different facets of her identity-intellectualism, authorship, ambition, faith, and sexuality-through five imaginary “finger women.” The inclusion of a pregnancy diary and the depiction of the pregnancy test itself further transform the narrative into a distinctly postmodern novel. Thus, *Siyah Süt* transcends the boundaries of the conventional autobiographical novel and stands as a compelling example of autofiction, an important branch of the postmodern literary tradition.

**Keywords:** *Elif Şafak, Siyah Süt, autofiction, postmodern fiction*

### Extended summary

The focus of this article is on the “autofictional” features of *Siyah Süt* (Black Milk) (2007) by Elif Şafak, one of the most important authors of contemporary Turkish fiction. Self-fiction, first mentioned by the French author and critic Serge Doubrovsky in the preface to his 1977 novel *Fils*, refers to literary works, such as novels or stories, wherein the author

recounts personal experiences using their own name. The text within a self-fiction work represents a paradox in the traditional division of “genre” because of its claim to be both fictional and autobiographical. Doubrovsky asserted that his work was not “autobiography” and felt compelled to establish a new genre, positioning self-fiction-defined as a contemporary variant of the autobiographical novel-in a distinct realm due to its element that undermines its cohesive structure. He believed that “self-fiction” was grounded in psychoanalytical techniques and encompassed intricate narrative elements absent in autobiographical novels, such as “fictional excerpts”, “disorganized chronologies”, and “metafiction”. These elements represent the progression of the “autobiographical novel” into “self-fiction” and its transition into the realm of the postmodernist novel. Each “self-fiction” indicator pointed out by Doubrovsky finds its counterpart in Shafak’s novel *Siyah Süt*. *Siyah Süt* is regarded as a “autobiographical” novel as it explores a brief period in Shafak’s life, during which she fell in love and married at thirty-three, became pregnant two years later, and gave birth to a daughter after a forty-week pregnancy, despite her previous avoidance to marriage, pregnancy, and children. However, the work stands out from the typical autobiographical novel due to its structure and fiction.

This article, which examines the question of whether *Siyah Süt* is an “autobiographical” novel or a work of “autofiction”, first summarizes the definition of “autofiction” and the process of its emergence by making use of the pioneering views of different researchers from the global literature. Subsequently, an attempt is made to illustrate the distinctions between autofiction and autobiography, a venerable genre, and how these traits are manifested in *Siyah Süt*. Almost all self-fiction researchers such as Doubrovsky (1977), Colonna (1989), Zipfel (2005), and Tilbe (2019) share a common view that with the reflection of postmodernism on literature since the early 1980s, the boundaries between fiction and reality have become blurred, and therefore “self-fiction” has become a genre that cannot be ignored.

The persistent characterization of *Siyah Süt* as an “autobiographical” novel in prior studies emphasizes the primary motivation for composing this article. The autobiographical novel employs a contemplative perspective while translating the reality of the external world into a fictional realm; excludes fragmented structures that would undermine the fictional integrity of the work, as well as elements of form and content that contradict the conventional format of the novel genre; offers a depiction in which time progresses in a linear sequence, and space and figures lack embellishments of an extraordinary nature. Whereas, self-fiction, characterized by the intermingling of reality and fiction, exhibits a fragmented structure wherein the primary narrative is interspersed with ancillary stories and internal texts. Shafak, disrupts the integrity of the novel by interrupting the course of events with interludes that deviate from the main plot in *Siyah Süt*, which she constructs herself. She also creates chapters on women authors such as Jane Austen, Virginia Woolf, Fatma Aliye, Halide Edip, and Adalet Ağaoğlu in the context of gender. Through these authors who face obstacles and difficulties in the family and society, she examines the phenomena of “women writing” and “feminist writing”. Shafak not only emphasizes authorship but also makes the nature of womanhood the focus of her novel. Crucially, she enhances the novel by embodying her

fragmented identity and personality through the experience of depression, stemming from the physiological and psychological transformations associated with pregnancy, represented by five diminutive female figures. The “polyphony” of the finger women illustrates the challenges women face in forming a cohesive and integrated identity within a patriarchal framework, effectively contesting the “silencing” efforts of this societal structure and aligning with the postmodernist tenet of pluralism.

Consequently, Shafak crafted *Siyah Süt*, wherein she articulates the anxieties and challenges of womanhood and female authorship, as well as the anguish of author’s block, by interweaving her experiences with the subjectivities of others, encapsulated in the subtexts that pervade her journey and often disrupt its continuity, resulting in a multifaceted narrative. Moreover, she embodied this fragmented structure and the various facets of her identity and personality by personifying them as five tiny finger women. This illustrates that *Siyah Süt* does not conform to traditional autobiography, as commonly assumed, but rather aligns with the “self-fiction” characteristic of postmodernist literature.

### Giriş

Türk edebiyatının önemli yazarlarından Elif Şafak, romanlarını postmodernizmin çoğulculuk ilkesinden yararlanarak kaleme alır. Modernite ile gelenek arasında âdeta bir köprü işlevi gören bu romanlarda yazar, söz konusu bağlantıyı *Pinhan* ve *Aşk* romanlarında tasavvufa; *Şehrin Aynaları*, *Bit Palas*, *Araf* ve *Baba ve Piç* romanlarında sosyolojik temellere dayandırır. *Mahrem* ve *Siyah Süt* romanlarında ise bu olguyu, fantastik ağırlıklı bir içerik aracılığıyla okuruna sunar (Sazyek, 2013: 223-224). Gerçekliği parçalama ya da bir diğer ifadeyle gerçek ile kurgu arasındaki sınırları bulanıklaştırma girişiminin ürünü olan bu yapı, bir tür “üst kurgu” inşa eder.

*Siyah Süt*, Şafak’ın diğer romanları gibi çok sayıda öznenin çok sayıda sesine yer veren çoğulcu bir romandır ancak onu ayrıcalıklı kılan esas özgün yön, yazarın öz yaşamına ait bir kesiti kurmaca zemine yerleştirmesinden kaynaklanır. Feminist hatta evlilik karşıtı bir kadın olan Şafak, bir yıldır bulunduğu Boston’dan birkaç haftalığına geldiği İstanbul’da gazeteci Eyup Can’la tanışır. Birbirlerine âşık olan Şafak ve Can, kısa sürede evlenirler. Bir buçuk yıl sonra hamile kalan Şafak kırk bir haftalık bir gebelikten sonra sezaryenle doğum yapar ve postnatal denilen depresyon sürecine girer. 2007’de yayımlanan *Siyah Süt*, Şafak’ın yaşamının bu küçük kesitini konu alır. Yazar, doğum sonrası yaşadığı depresyon sürecini hem modern tıp hem de geleneksel öğeler ışığında yorumlar ve aktarır. Bu bakımdan *Siyah Süt*, kişiselliği aşar ve oldukça zengin epistemolojik ve kültürel bir zemine yerleşir. Şafak, söz konusu zengin ve karmaşık malzemeyi, “otobiyografik roman” olarak nitelendirilen bu kitapta işler. Bununla birlikte, roman okunduğunda, bilinen “otobiyografik roman”dan oldukça farklı yapısı ve kurgusuyla “özkurmaca” bir roman olduğu anlaşılır.

Özkurmaca, yazarın kendi yaşamına dair olayları yine kendi adıyla aktardığı, roman ya da hikâye formundaki metinleri tanımlayan bir terimdir (Baldick, [1990] 2008: 30; Zipfel, 2005: 36). Bu terim ilk kez, Fransız yazar ve eleştirmen Serge Doubrovsky’nin 1977’de yayımladığı *Fils* adlı romanının ön sözünde geçer. Metin, hem kurgusal hem de otobiyografik

olma iddiası nedeniyle geleneksel “tür” ayrışımında bir paradoksu temsil eder. Yazdıklarının “otobiyografi” olmadığını söyleyen ve kendini yeni bir tür yaratmak zorunda hisseden Dobrovsky, otobiyografik romanın modernize olmuş biçimi olarak tanımladığı özkurmacayı, onun bütüncül yapısını bozan yönüyle ayrı bir yere konumlandırır. Ona göre “özkurmaca”, psikanalitik yöntemlere dayanır ve otobiyografik romanda bulunmayan “kurgusal pasajları”, “düzensiz kronolojiyi” ve “üstkurmaca” gibi alışılmadık anlatı öğelerini içerir (Zipfel, 2005: 36). Bu bir anlamda, “otobiyografik roman”ın “özkurmaca”ya evrilerek postmodernist romanın sınırları içine sürüklenişidir (Encică, 2015: 108).

1980’lerin başından itibaren kurmaca ve gerçek arasındaki sınırların muğlaklaştığı hatta ikisinin birbirine karıştığı metinlerin sayısındaki artış, “özkurmaca”nın göz ardı edilemeyecek bir tür hâline gelmesine sebep olur. 1971 yılında Strasbourg’da doğan, çocukluğunu Avrupa ve Amerika’da geçiren Şafak da Doğulu kökleri, mistik ve inançlı yönleriyle harmanlanan modern kimliğini, kendi kendini kurguladığı *Siyah Süt*’te, “küçük parmak kadınlar” aracılığıyla su yüzüne çıkarır. Romana fantastik boyut kazandıran parmak kadınlar, Şafak’ın sosyokültürel anlamda sahip olduğu parçalı/çoğul “benlik”in temsiline dönüşür. Kadının, ataerkil toplum yapısı içinde tutarlı ve bütüncül bir benlik inşa etmesinin ne denli zor olduğunu (Şen Akdemir, 2022: 159) anlatan parmak kadınların “çoksesliliği” ise söz konusu düzenin kadınlara yönelik uyguladığı “sessizleştirme” girişimine karşı güçlü bir meydan okumayı da içerir. Dolayısıyla Şafak kadın olmanın ve bir kadın olarak yazmanın kaygılarını, zorluklarını ya da yazamamanın sancılarını dile getirdiği *Siyah Süt*’ü, kendi kişisel sürecini sarıp sarmalayan, bu süreci sık sık kesintiye uğratan yan metinlerin barındırdığı, başka kişilerin özneliğindeki yaşantılarla iç içe geçirmek suretiyle kurgulamış ve çok parçalı bir metin oluşturmuştur. Tüm bunlar *Siyah Süt*’ün, geleneksel otobiyografinin değil postmodernist roman tarzına özgü “özkurmaca”nın kapsamında yer aldığının kanıtıdır.

### 1. “Otobiyografi”-“Özkurmaca” Ayrımı

Otobiyografi, Aziz Augustinus’tan bu yana kullanılan bir itiraf modelidir. Onun din değiştirmesini anlattığı *Confessiones* (İtiraflar; 397) adlı kitabı, barındırdığı bireysellik sebebiyle otobiyografi türünün ilk örneği sayılır. Rothfield’in (1981) ifadesiyle edebî ve teolojik bilgilerin uyumlu biçimde yan yana geldiği bu eser, “benliğin otobiyografik yazımı”ndan başka bir şey değildir (209). Dolayısıyla otobiyografi, öznel bir söylem alanıdır ve bu nedenle anı, günlük, mektup gibi kişisel itiraf niteliği taşıyan diğer türlerle sıkı bir ilişki içindedir (Özyer, 1993: 73-75). Otobiyografi, kişinin kendi yaşamını “kurmaca olmayan” bir metnin içinden aktarması demek olsa da kurmaca metinlerle de bağ kurar. Adak’a (2004) göre kurmaca tarzda kaleme alınmış bütün eserler “otobiyografik itiraf”tır. Bu nedenle otobiyografi, kurmacaya en yakın türdür (162).

Otobiyografik bilgilerin kurmacalaştırılmasıyla ortaya çıkan “otobiyografik roman”; zaman, mekân ve figür düzleminde yazarın öz yaşamını yansıtır (Narlı, 2009: 902). “Anlatıcı” ile “anlatılan” kişinin aynı olduğu bu yöntemde roman kahramanının yazarla özdeşleşen özelliği, “anlatılanlara gerçekçi bir nitelik” katar (Tekin, 2001: 41-42). Otobiyografik romanda yazar, dış dünyanın gerçekliğini kurmaca evrene aktarırken yansıtmacı bir tavır güder. Bu nedenle eserin

kurmaca bütünlüğünü bozacak parçalı yapılara, roman türünün bilindik formatına aykırı biçim ve içerik öğelerine yer vermez (Sazyek, 2006: 93). Kısaca zamanın kronolojik bir düzen içinde aktığı, mekânın ve figürlerin olağanüstü özelliklerle kuşanmadığı bir temsil sunar.

Yansıtmacı edebiyatın bir türü olan “otobiyografik roman”da, özellikle başkişinin macerası oldukça geniş bir zamana yayılarak işlenir. Okurun, uzun sürmüş bir yaşantıya tanıklık ettiği bu roman tarzında kişinin ait olduğu çevre içindeki değişimi, gelişimi, olgunlaşması işlenir. Dolayısıyla, “otobiyografik roman”da hem figüratif hem de aksiyonel bağlamda tamamlanmış bir macera, uzun bir yaşantı vardır. Üstelik, bu yaşantının anlatılması, olaylar zincirinin yaşanıp bitmesinden sonra gerçekleşir. Bir başka deyişle, “anlatma zamanı”, “olay zamanı”ndan çok sonraya sarkabilir. Bu teknik yönün dışında, anlatıların içlemi de mimetik bir bütünlüğe sahiptir. “Otobiyografi”nin yıllara yayılabilen oldukça geniş bir dilimi, sağlam bir neden-sonuç ilişkisi içinde ve kronolojik bir düzenle aktarılır. Bu aktarım, psikolojik boyuta çok yüklenmeksizin, aksiyonel bir düzlemde yapılır. Dolayısıyla, “otobiyografik roman”da, her biri bütüncül bir oylum oluşturan yaşantı dizileri anlatılır. Ancak günümüzde farklı şekillerde uygulanmaya başlanan otobiyografik teknik, “otobiyografik roman”ın geleneksel özellikleriyle uyuşmayan çok sayıda anlatı stratejileri üretir.

Amerika’da başlayıp Avrupa’ya yayılarak yirminci yüzyılın son çeyreğinde Michel Foucault, Richard Rorty, Roland Barthes, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Jean François Lyotard gibi entelektüel ve düşünürlerce kapsamı ve yönelimleri belirginleştirilen postmodernizmin (Şaylan, 2002: 27) edebiyata da yansımalarıyla birlikte, romanın formatlarında önemli değişimler olur. Bu süreçte eski/alışılmış tarzda romanlar da yazılmaya devam eder; ama özellikle üstkurmaca ve metinlerarasılık yöntemlerinin kurmaca yapı üzerinde egemen olmaya başlamasıyla, içeriğin yanında biçimsel öğelerin de önem kazanmaya başladığı yeni bir roman tarzı ortaya çıkar. Yazma eylemini oyunlaştıran, dili göstergesel işlevinin ötesine geçirecek etkinleştiren bu yeni roman anlayışından otobiyografik anlatılar da payını alır ve yazarların kendilerini figürleştirdikleri ve bizzat yaşadıkları bir yaşantıyı anlattıkları yeni bir tür olan “özkurmaca” ortaya çıkar.

Özkurmaca, kurmaca ile biyografinin sentezinden oluşan bir türdür. Kurmaca olma iddiası taşıyan ancak biyografik gerçekliği de güçlü biçimde yansıtan bu anlatı türünün en önemli özelliği, metnin yazarının, aynı anda hem anlatıcı hem de başkişi olmasıdır. Özkurmaca, otobiyografik romanda olduğu gibi yazarın hayatı hakkındaki gerçekleri söylemesini talep eden “otobiyografik sözleşme”ye sadık kalır ancak yazarın romanında hem anlatıcı hem de figür olarak bulunması, okurun, içerikteki sürecin/maceraanın/yasantının hem kurmaca hem de reel düzlemde geçtiğini kabul ederek/benimseyerek okumasını sağlar. Hatıra türüne benzese de kurgulanışı bakımından romanesk bir içerik oluşturan ve “ben anlatısı” olarak da adlandırılan bu yeni tür (Tilbe ve Turğut, 2013: 653), okura bir yandan anlatıyı, “yazarın hayatının gerçek bir görüntüsü” olarak görmesini söylerken diğer yandan onu, “bu görüntünün kurgusalılığı” yönünde uyarır. Genette (1993), özkurmacanın bu çelişkili yönünü “o benim ve o ben değilim” (77) önermesiyle formüle eder. Buradaki “ben”, bizzat yazarın kendisidir. Bu bağlamda “otobiyografik” nitelikli bir romanda yazarın adı ile anlatıcının ve figürün adı aynı olmayabilirken “özkurmaca” bir metinde bu üç kişinin aynı insanlar olması mutlak bir zorunluluktur. Dolayısıyla, yazar ile okur



arasında âdeta bir “ad sözleşmesi” (protocol nominal) (Colonna, 1989: 43; Tilbe, 2019: 39) imzalanmıştır. Ayrıca ana olay örgüsünün yan hikâyelerle ve iç metinlerle bölünmesi, parçalı bir kurgusal yapı oluşturur. Bir başka deyişle, otobiyografik anlatıların bütüncül ve düzenli kurgu yapısı, postmodernist sistemde yerini pek çok farklı türe, söyleme ait metinlerin eklendiği, düzensiz kurgulu ve toplumsallıktan ziyade öznenin/benin merkezde olduğu metinlere bırakır (Çetişli, 1998: 145). Yazar gerçekten yaşamış olduğu bir süreci olanca ayrıntılarıyla aktarmakla birlikte bunu aynı zamanda romanesk bir ortam oluşturarak yapmaktadır. Dolayısıyla özkurmaca tarzında kaleme alınan *Siyah Süt*; anlatım modeli, kurgu tarzı, kişi kadrosu gibi önemli yapısal yönleri bakımından “otobiyografik roman”dan ve “hatıra”dan ayrılır; içeriği, sağlam dokularla örülmüş estetik bir objenin içinde sunmayı önceler. Zira Şafak’ın amacı, hayatındaki olayları aktarmak değil bunları okur üzerinde estetik bir etki yaratacak şekilde sunmaktır.

## 2. Benliğin kurgusal varlığa dönüşmesi: Ad sözleşmesi

Bir romanın “özkurmaca” olabilmesi için yazarın adı ile karakterin adının aynı olması gerekir. Yazarın yapması gereken tek şey, kurgusunun kahramanına adını vermektir. “Yazar-anlatıcı-karakter” denklemini kurmaya davet edilen okur, bu sayede kurmacanın otobiyografik yönünü görür ve yazarın aslında kendini kurguladığının idrakine varır. Yazar ile figür arasındaki fiziksel, psikolojik, biyografik benzerliklerle yetinmek, hem özkurmacıyı otobiyografik romandan ayırmayı imkânsız hâle getirir hem de bütün bir edebiyatı kendi kendini kurgulama girişimi olarak kabul etmeyi gerektirir (Colonna, 1989: 43-44). Buna karşılık “ad sözleşmesi” barındıran bir romanda yazar ile karakter arasındaki cinsiyet, yaş, mizaç, milliyet ya da meslek farklılıklarının hiçbir önemi yoktur (Colonna, 1989: 48). Dolayısıyla özkurmaca, yazarın kendi yaşamını kendi adıyla kurgulamaya yönelik anlatısal bir süreci ifade eder. *Siyah Süt* de Elif Şafak’ın artsüremsel olarak yaşadıklarını anımsamasıyla başlar. Yazar, “yazınsal yaşamının, özyaşamına açılan bir pencere” işlevi gördüğü bu anlatıda (Tilbe ve Budak, 2021: 2092), kendilik deneyimini açıklamaya bir yabancılaşma anıyla başlar: “Yatak odasındaki komodinin üzerinde yuvarlak bir ayna var. [...] Aynanın ortasında bir kadın duruyor” (Şafak, 2014: 21).

Bu sahne, yazarın kendine dışarıdan bakma girişimini ve benliğini nesnelleştirme çabasını simgeler. Ancak bu yabancı bakış kısa sürelidir; Şafak, aynadaki kadının aslında kendisi olduğunu birkaç satır sonra açıkça ilan eder: “Aynadaki o kadın kim miydi? ‘Yazmakta olduğum bir romanın ana karakterlerinden biriydi...’ diyebilmek ve böylece geçiştirebilmek isterdim bu sevimsiz soruyu. Ama bu doğru değil. Değil çünkü o **bendim**” (Şafak, 2014: 26).

Görüldüğü üzere ayna sahnesi, öznenin kendilik algısını sorguladığı ve bu sorgulamanın özyaşamla kurmaca arasındaki sınırları bulanıklaştırdığı simgesel bir anlatı aracına dönüşür. Yazar, hem anlatının başkışisi hem de anlatılan yaşantının doğrudan tanığıdır; böylece metin, bireyin kendi benliğini kurgulama çabasıyla iç içe geçer. Üstelik hem yazar hem anlatıcı hem de figür olarak, romanın biçiminde ve içeriğinde merkezi kendisinin oluşturduğunu her fırsatta okura iletir. Bu tavır, romanın iç kapağındaki “Yazan: Elif Şafak” (Şafak, 2014: 4) ibaresiyle de desteklenir. Yazar, içinde bulunduğu kimlik karmaşasını hayatı boyunca kendisine eşlik eden küçük kadınlar aracılığıyla yaşar. Onun sufi yönünü temsil eden Can Derviş Hanım, ettiği duanın içinde “Ya Rabbim, [...] Elif’in yüreğini genişlet, idrakını artır.” (Şafak, 2014: 73) der. Pra-

tık Akıl Hanım ise Sinik Entel Hanım'la tartışırken, “Ne demeye karıştırıyorsun ha bire Elif’in kafasını?” (Şafak, 2014: 94) diye çıkışır. “Adımı iştince sıçıyorum olduğum yere.” (Şafak, 2014: 94) diyen yazar ise hamileliği boyunca tuttuğu günlüğe, “Sabırsızlıkla gelişini bekleyen annen Elif” (Şafak, 2014: 221) notunu düşer. Tüm bu örnekler, yazarın adı ile karakterin adı arasındaki “eşadlılık” ilişkisini ortaya koyar. Üstelik bu ad sözleşmesi, romanda sadece “Elif” adının geçtiği yerlerde değil “ben” adının sıklıkla kullanıldığı yerlerde de sürdürülür. Zira birinci tekil şahıs ağzından yazmak, yazarın kendi hayatı hakkında konuşması ve benliğinin gizli yönlerini açığa çıkarması için en uygun yöntemdir:

Sessizliğimi tasdik sanmış olmalı ki aynen devam ediyor Can Derviş Hanım: “Senin mi şimdi bu yazdığın romanlar? Sen misin onları kaleme alan?” Bu mevzu benim bamtelim. Dayanamıyorum, atılıyorum: “Aman Derviş, ne yaptın? Tabii ki benim romanlarımın öznesi de nesnesi de. Değil mi ki kalemi tutan el bana ait? Demek ki özne benim. Birinci tekil şahıs” diyorum gururla. Sesim kulağımı tırmalıyor. (Şafak, 2014: 74)

Yazar/anlatıcı/başkişi arasındaki kimlik sözleşmesinin en açık hâliyle açığa çıktığı bu pasaj, yazarın kimliğinden kuşku duymayan okuru, okuduklarının bir yanıyla gerçek diğer yanıyla kurmaca olduğu ikilemine sürükler. Gerçek ile kurmaca arasındaki sınırın eridiği bu çelişki hâli, özkurmancanın en karakteristik yönünü oluşturur (Dorrit, 1999: 94). Zira “otobiyografik roman”, anlattığı öykünün/içeriğin gerçek olduğuna okuru inandırmaya çalışır; bunu da onun mantığına, algısına aykırı düşmeyecek şekilde düzenli bir kronolojik yapı ve sağlam bir nedensellik bağı ile yapar. Bu tutarlı kurgusal yapı “özkurmaca”da ise alabildiğine dağıtılır çünkü postmodernist bir kurmaca metin, anlattığı öykünün yapıntı ya da gerçek olduğu noktasında okuru ikilemde bırakır. Kendi kendini yazmayı bir yazma stratejisi hâline getiren çoğu yazar, özkurmacayı, kurmaca ile gerçek arasındaki ayrımın asla ortadan kalkmadığı bir evren inşa etmenin en uygun yolu olarak görür. Bu nedenle kurmaca karaktere, kendi yazdığı romanlarını atfederek kimliğini bir şekilde açığa çıkarır (Colonna, 1989: 58-59). Ancak okurun gerekli bağlantıyı kurabilmesi, yazarın bütün romanlarından haberdar olmasına bağlıdır:

Her sabah erkenden kütüphaneye kapanıyorum Sinik Entel Hanımla beraber. Aramızdan su sızmıyor artık. Her şey onun ve Hırs Nefs Hanım’ın istediği gibi geliyor. Devamlı okuyorum. Akşama doğru bilgisayarın başına geçiyor ve gece geç saatlere kadar notlar, günlükler tutuyorum. Yazı ve kitaplar dışında hiçbir şeyin hayatıma sızmasına izin vermiyorum. Anaç Sütlaç Hanım küsüyor. Konuşmaz oluyor benimle. Geceleri yatakta ağladığını duyuyorum bazı bazı. Can Derviş Hanım karışmıyor hiç. Ne o taraftan yana koyuyor ağırlığını ne bu taraftan. Sessizce tanıklık ediyor olan bitene. Ve işte aşağı yukarı aynı günlerde, gökten inmişçesine aniden gelen bir ilhamla yeni romanımı yazmaya başlıyorum. Adı: ARAF. Bu kitap aidiyet ve aidiyetsizlik, kökler ve köksüzlük üzerine... (Şafak, 2014: 178)

Postmodernist estetiğin kapsamındaki “özkurmaca”, kurmaca olan ile gerçek olanı iç içe geçirir. Hatta günlük, anı, mektup gibi “içe dönük benli anlatılar” aracılığıyla, hem eklektik bir yapı oluşturur hem de bu yeni çağda, kişinin konuşma hakkını kullanarak sesini duyurmasına imkân sunar. Şafak, *Siyah Süt* romanının içinde sadece *Araf*’ı yazmaz; hamilelik süresince tuttuğu günlük ve günlüğün içinde bebeğine hitaben yazılmış mektuplarla da benlik anlatısını sürdürür. Günlük ya da hatıra defteri gibi öğeler, yazarın kendini yansıtmaya ve kurgulama biçimidir:



“25. Hafta/Sevgili Bebek (ismini henüz bilmediğim için sana böyle hitap etmemde bir sakınca yoktur umarım), Bu sana yazdığım ilk mektup. Bebeklerin annelerini seçtiklerine dair bir yazı okumuştum vaktiyle bir dergide. Gülüp geçmiştım o zamanlar (...)” (Şafak, 2014: 220).

Otobiyografik roman dışsal gerçekliği, özkurmaca ise içsel gerçekliği yansıtır. Zira otobiyografik söylem, psikolojiyle daha az ilgilenir. Ancak modernist ve postmodernist otobiyografi, bilinçli olarak psikolojik çıkarımlara odaklanır. Dolayısıyla özkurmaca; kendine yoğunlaşma, kendi derinliklerine dalma ya da içe bakış eğilimidir. Özkurmaca, kurmaca bir metnin itiraf edilmiş bir biyografi içermesi anlamına gelir. Bir yazar olarak Şafak da *Siyah Süt*’te kişisel psikolojiyi dikkatli bir şekilde ölçme eğilimindedir. Postmodernist yazarların tercih ettiği bu “kendini sunma hâli”, Gronemann’a (2019: 241) göre varoluşçu yazı stilinin şiirselliğiyle yakından ilgilidir: “Tek bildiğim çocukluğumdan beri bu böyle. Yaşıyorum ayaklı koro hâlinde. Şimdi tanıştırmaya kalksam sizi tek tek her biriyle, akşama kadar sürer bu görüşme...” (Şafak, 2014: 48).

Yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi özkurmaca, bir serüvenin anlatımından ziyade, bir yazının serüvenidir. Özkurmacayı otobiyografiden ayıran en önemli göstergelerden biri de dilin biçimsel yönünde açığa çıkan kural dışı sözdizimleri, kelime oyunları, asonans ve aliterasyonlardır (Colonna, 1989: 19-20). Özkurmaca, bir varoluş biçimi olarak dilin şiirselliği kadar, psikanalizden de beslenir (Gronemann, 2019: 241). Bu nedenle Zipfel (2005) özkurmacayı, egonun güçlü arzularından vazgeçip id’in konuşmasına izin veren “bilinçdışının otobiyografisi” (36) şeklinde tanımlar. Elif Şafak, “Ben *Siyah Süt*’ü yazarken, kendimi yerden yere vurdum. Hiç işime gelmeyen yanlarımı ifşa ettim, bunlarla dalga geçtim. Çok canım yandı yazarken. Ama ortaya samimi, hakiki bir kitap çıktı.” (akt. Akar, 2015: 240) derken, özkurmacanın, “ben”in dışavurumu demek olduğunun altını çizer. Bu, aynı zamanda söz konusu türün, neden -erkeklere kıyasla iç gözlem ve itiraf eğilimine daha yatkın olan- kadın yazarların eline bırakıldığının cevabını da verir.

Fransız edebiyatının ideolojik ve estetik geleneği içinde filizlenen ve sadece bireysel anlatının biçimsel dönüşümünü değil aynı zamanda kendine ait bir kimlikten yoksun görülen kadının kimlik arayışını temsil eden bu türün söz konusu yönü, Simone de Beauvoir ile açığa çıkar. Onun görünürlük kazandırdığı kadın yazarlık söylemi, Marguerite Duras ve Nathalie Sarraute gibi isimlerle birleşerek, özkurmacanın kadın yazarlar nezdinde ivme kazanmasının zeminini hazırlar. Özellikle 1980’lerde *L’Amant* ile Marguerite Duras’ın kadın bedeni ve cinselliğini doğrudan temsil etmesiyle kırılan sessizlik, 1990’lardan itibaren özellikle özkurmaca formunda, eril yazı geleneğine karşı edebî ve politik bir müdahaleye evrilir. Annie Ernaux’nun “kürtaj” (*L’Événement*), Christine Angot’nun “ebeveyn istismarı” (*L’Inceste*), Camille Laurens’in “çocuk kaybı” (*Dans ces bras-là*) gibi travmatik deneyimleri kendi adlarıyla (ad sözleşmesi) metne taşımaları, özkurmacanın psikanalitik işlevini açığa çıkararak kadın kimliğinin yeniden inşasına olanak tanır (Pırjol, 2018: 147-148). Bu türün çağdaş Fransız kadın edebiyatındaki gelişimini kapsamlı biçimde inceleyen Philippe Gasparini (2008), kadın yazarların özkurmaca metinlerini iki temel anlatı eğilimi çerçevesinde sınıflandırır. İlki, 1970’lerin ikinci dalga feminizminden beslenen ve kişisel, travmatik ya da cinsel deneyimlerin duygusal, içten ve sıklıkla bedensel bir anlatımla dile getirildiği “duygusal yazı”dır. Bu çizgide eser veren yazarlar arasında Christine Angot, Virginie Despentes, Marie Darrieussecq, Marie Ndiaye, Catherine Cusset, Lorette

Nobécourt, Chloé Delaume ve Elisabeth Barillé yer alır. Öte yandan, özkurmaca türü içinde daha düşünsel ve mesafeli bir yaklaşımı benimseyen ikinci bir eğilim, “geleneksel akılcı yazı” olarak tanımlanır. Bu yönelim, Simone de Beauvoir’ın otobiyografik metinlerinde olduğu gibi, bireysel deneyimi toplumsal bağlam içerisinde çözümlemeye odaklanır. Bu kategoriye Claire Gallois, Annie Ernaux, Camille Laurens, Paule Constant, Catherine Millet, Emily Tanimura ve Pauline Flepp gibi yazarlar örnek gösterilebilir (akt. Pırjol, 2018: 146). Bu gruptaki yazarların romanlarında yer alan “ben” zamiri, yalnızca bireysel bir anlatıcıyı değil aynı zamanda yazarın içinde bulunduğu toplumun temsili bir sesi olarak da işlev görür.

Türk edebiyatında da Adalet Ağaoğlu, Sevgi Soysal, Tezer Özlü, Nazlı Eray, Leyla Erbil ve Latife Tekin gibi birçok kadın yazar, kişisel deneyimlerinden yola çıkarak kaleme aldıkları metinlerde kendilerini doğrudan ya da dolaylı biçimde kurmaca evrenin merkezine yerleştirir; benlik, beden, hafıza ve travma ekseninde şekillenen bireysel anlatılarını toplumsal, kültürel ve politik katmanlarla örerek çok boyutlu bir anlatı yapısı inşa ederler. Özellikle 1980 sonrasında belirginleşen kadın yazınıyla birlikte, bu metinlerde otobiyografik unsurlar, yalnızca kişisel bir hafıza alanı yaratmakla kalmaz; aynı zamanda toplumsal cinsiyet rolleri, kadın kimliğinin tarihsel dönüşümü ve bireyin kolektif bellekteki konumuna dair eleştirel bir söylem üretir. Bununla birlikte, bu eserler arasında yazarla başkişinin adlarının örtüştüğü ve yazarın anlatı evrenine doğrudan, ismi aracılığıyla dâhil olduğu örnekler oldukça sınırlıdır. Örneğin, Adalet Ağaoğlu’nun *Ölmeye Yatmak* (başkişi: Aysel), Latife Tekin’in *Sevgili Arsız Ölüm* (başkişi: Dirmit), Sevgi Soysal’ın *Şafak* (başkişi: Oya) ve Leyla Erbil’in *Tuhaf Bir Kadın* (başkişi: Nermin) romanları, yazar adını açıkça taşımayan ve dolayısıyla özkurmacanın “ad sözleşmesi” koşulunu karşılamayan metinler arasında yer alır. Gasparini’ye (2008: 31) göre, özkurmaca ile otobiyografik romanı birbirinden ayıran temel unsur, yazarın kendi adını metin içinde doğrudan ve açık biçimde kullanmasıdır. Bu durum, özkurmacayı karakterize eden bir “ad sözleşmesi”nin varlığına işaret eder. Buna karşılık, otobiyografik romanlarda yazar kimliği doğrudan belirtilmeyip yalnızca ima edilir; bu bağlamda Tilbe’nin (2019: 213) ifadesiyle “sezdirilmiş kimlik”ten söz etmek mümkündür. Ancak bazı örneklerde anlatıcının birinci tekil şahısla konuşması ve özellikle “ben” zahirine dayalı söylemle metni yapılandırması, yazarla anlatıcı ve başkişi arasında bir özdeşlik izlenimi yaratarak aynı işlevi üstlenebilir. Bu doğrultuda, Tezer Özlü’nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri* adlı romanı, birinci tekil şahıs anlatımıyla özkurmaca türüne yakınlık gösterir. Ancak Özlü’nün metni, yalnızca bireysel bir hafıza anlatısı olmanın ötesinde; aile, okul, din, cinsellik ve gelenek gibi toplumsal yapının kurucu öğelerini sorgulayan, otobiyografik derinliği yüksek bir varoluş anlatısıdır. Özlü, bireyin iç dünyasındaki kırılmaları ve yabancılaşma deneyimlerini merkeze alırken nesnel gerçekliğin birey üzerindeki baskısını modernist estetik bağlamında işler. Dolayısıyla Özlü’nün edebî pratiği, kurmaca bir evren yaratmaktan ziyade deneyimlenmiş bir yaşamın tüm bunalımlarını yansıtan, modernist çizgide konumlanan bir anı roman anlayışıyla örtüşmektedir.

Nazlı Eray’ın *Ay Falcısı* (başkişi: Nazlı) adlı romanı ise gerçeklik ile fantezinin iç içe geçtiği, yazarın kişisel yaşamına dair acı, keder ve evlilik deneyimlerinin düşsel imgeler (ölümden dönen dede, Giselle karakteri, büyüler vb.) aracılığıyla yeniden inşa edildiği lirik bir metin olarak öne çıkar (Atasü, 2015: 46-47). Romanın çok katmanlı yapısı, kurmaca ile nesnel gerçeklik

arasındaki sınırları bilinçli biçimde bulanıklaştırmakta; fantastik unsurlarla otobiyografik katmanları birbirine geçirerek postmodernist anlatının olanaklarını kullanmaktadır (Sazyek, 2002: 497-498). Bu yönüyle *Ay Falcısı*, basit bir özyaşamöyküsü olmanın ötesinde, postmodernist ögeler taşıyan bir özkurmaca anlatısı olarak değerlendirilmeye açıktır. Ancak romanda yazma ediminin, anlatının aslı bileşeni hâline gelmemesi; başka bir deyişle yazarın metin içinde kendini yazmaması, Eray’ın özkurmacayı kuramsal bir farkındalıkla değil daha çok sezgisel bir yaklaşımla uyguladığını düşündürmektedir. Bu fark, Elif Şafak ve Nazlı Eray’ın metinlerine biçimsel ve tematik düzeyde yansımaktadır. Buna karşın her iki yazar da Türk edebiyatında özkurmaca türünün öncü isimleri arasında yer almakta; otobiyografik malzemeyi postmodernist romana özgü yöntem ve tekniklerle harmanlayarak kişisel deneyim ile yazınsal inşayı keşiştiren masalsi bir anlatı evreni kurmaktadır. Bu bağlamda Elif Şafak’ın *Siyah Süt* romanı, özkurmaca türü içinde kadın deneyimine sözcülük eden; bireysel travmayı toplumsal baskılar ve kültürel normlarla birlikte ele alan, bilinçli bir yazınsal stratejiyle inşa edilmiş dikkate değer bir örnek olarak öne çıkar. *Siyah Süt*’te, toplumsal baskılar nedeniyle kadınlar tarafından ifade edilmesi zor ya da yasaklanmış duygu ve düşünceleri, “Elif” adını taşıyan anlatıcı figürü üzerinden görünür kılmayı amaçlayan Şafak, yazma edimini sadece bir ifade biçimi değil aynı zamanda yazarın içsel hesaplaşma ve arınma sürecine dönüştürür ve şöyle der:

*Siyah Süt*’ü yazarken benim için esas olan hafızamda bahar temizliği yapmaktı. Ben bu kitabı hatırlamak için değil unutmak için yazdım. [...] Çünkü bu kitap kadınlığın, kadınların hayatının kasvetli ve karanlık ama son tahlilde geçici bir dönemiyle ilgili. Birdenbire gelen ve geldiği gibi hızla dalgalar hâlinde çekile çekile giden bir haletiruhiye burada incelenen. Bu hâliyle elinizde tuttuğunuz kitap bir nevi tanıklık. Ama geçici bir mevsimin, doğumdan sonra gelen bir ara dönemin tanıklığı burada söz konusu olan. (Şafak, 2014: 11)

Bu ifade, *Siyah Süt*’ün yalnızca doğum sonrası depresyonu konu alan bireysel bir hikâye olmadığını; kadınlık deneyiminin geçici ancak sarsıcı evrelerine tanıklık eden çok katmanlı bir anlatı olarak kurgulandığını ortaya koyar. Her ne kadar roman feminist kuram açısından okunmaya uygun olsa da Şafak’ın temel anlatısı yalnızca kadın kimliğiyle sınırlı değildir. Eseri salt kadın yazını ya da feminist perspektiften değerlendirmek, metnin otobiyografik derinliğini sınırlar; zira Şafak’ın alter egosu sadece “kadın” değil yazarın kendilik deneyiminin doğrudan yansımasıdır. Postmodernist zeminde yapılandırılan romanda, yazma ve okuma edimleri, üstkurmaca ve metinlerarasılık teknikleriyle merkeze yerleştirilir. Böylece okur, dış gözlemciliğin ötesinde, yazarın iç dünyasına açılan bu kişisel yolculuğun aktif tanığı olur. Yazar Elif Şafak, “Elif Şafak” adlı roman kişisi aracılığıyla okuru özel ve mahrem bir yaşam kesitinin tanığı olmaya davet eder. Bu tanıklık, figürün bastırılmış duygusal derinliklerinin şeffaflaştığı bir anlatı sürecidir. Şafak’ın “unutmak için yazmak” vurgusu ise yazma edimini bireysel belleğin yüklerinden arınma ve edebiyatın dönüştürücü işlevine dikkat çeken bir araç olarak romana konumlandırır. Bu yaklaşım, travmatik yaşantıların kurmaca yoluyla dönüştürülmesini sağlayan özkurmaca türünün işleviyle örtüşür. Kadın bedeni, annelik ve yazarlık çevresindeki bastırılmış deneyimleri dile getiren Şafak, bireyseli toplumsallaştırarak öznel anlatıyı kolektif hafızaya dönüştürür.

### 3. Geleneksel olay örgüsünün reddi: Parçalı anlatı

Postmodernist romanın teknikleri ve biçimsel stratejileriyle yapılandırılan özkurmaca türünde, aralarında anlamlı bir bütünlük bulunmayan, rastlantısallık temelinde birbirine eklemlenen parçalı anlatılar roman evrenini kuşatır (Tilbe, 2019: 146). Ana olay örgüsü, yan hikâyelerle ve iç metinlerle bölünür. Olay örgüsünün bütünlüğünü bozan farklı türe ve söyleme ait metinler, parçalı bir kurgusal yapı inşa eder. Metnin bu parçalı yönü, hem gerçekliğin hem de yazarın belleğinin parçalı ve bulanık doğasını yansıtır. Bu bağlamda *Siyah Süt*'ün içlemi; Elif Şafak'ın kendisi(nin merkezde olduğu kısımlar, ki bunları “kadınlığı” ve “yazarlığı” olarak ikiye bölmek mümkün); yazarlık ve kadın yazarlık üzerine genellemeler; başka kadın yazarların biyografik hikâyeleri ve yazarın iç dünyası(nı oluşturan “İç Sesler Korosu”nun, öteki adlarıyla “minik parmak kadınlar”ın figürleştiği sahneler/pasajlar) şeklinde dört ana gruba ayrıştırılabilir.

*Siyah Süt*, on bir ana bölümden oluşmaktadır. Bunların -dokuzuncu bölüm dışındaki- hemen hepsi, yukarıda, giriş'in hemen başında ana çizgileriyle verdiğim, ana öykünün değişik kesitlerini kapsamaktadır. Bu ana bölümler esas alınarak romanın aksiyonel omurgası/olay örgüsü şöylece aktarılabilir:

-Birinci bölüm→ 2003 yılının başında, bir söyleşi dönüşü vapurda hamile bir kadınla yan yana oturan Şafak, feminist bir tutumla orada “evde kalmış kız manifestosu”nu yazar (Şafak, 2014: 35-37).

-İkinci bölüm→ Aynı yılın kışında, Türkiye'nin bir başka ünlü kadın yazarı Adalet Ağaoğlu'nun evine çaya gider (Şafak, 2014: 43).

-Üçüncü bölüm→ Bir ay sonra, bir Pazar sabahı Boğaz sahilinde yürüyüş yapar (Şafak, 2014: 94).

-Dördüncü bölüm→ Yaz başında, Amerika'ya gitmeye karar verir ve bu kararını güçlendirmek için Haydarpaşa Garı'na gidip orada dolaşır (Şafak, 2014: 111/119).

-Beşinci bölüm→ Bir yıllık bir kadın programı kapsamında Boston'a gider (Şafak, 2014: 147).

-Altıncı Bölüm→ Boston'da feminist kimliği daha da güçlenir ve “evde kalmış kız yemini” eder. Ünlü romanı *Araf*'ı yazar. Bu arada sağlığı bozulur. Yaz aylarında bir haftalığına geldiği İstanbul'da Eyup'le tanışır ve ona âşık olur. Bundan sonra, ötelemediği, içine bastırdığı kadınsı duyguları hızla baskınlaştırır. Bedenine iyi bakmaya başlar. Ve Eyup ona Kapalıçarşı'da çay içerken evlilik teklif eder (Şafak, 2014: 176-193).

-Yedinci bölüm→ Evlendikten bir buçuk yıl sonra hamile olduğunu öğrenir (Şafak, 2014: 198).

-Sekizinci bölüm→ Günlük yerine haftalık tutmaya başlar. Kırk hafta sonra sezaryenle doğum yapar (Şafak, 2014: 205/233).

-Dokuzuncu bölüm→ Ayn Rand adlı Rus yazarın hikâyesi ile kitap yazmak ve doğum yapmak arasındaki ilişki üzerine bir metin (Şafak, 2014: 237-241). Bu bölüm, Şafak'ın bir figür olarak bulunmadığı tek bölümdür.

-Onuncu bölüm→ Doğumdan yedi hafta sonrasında ağır bir loğusa depresyonuna girer (Şafak, 2014: 249).

-On birinci bölüm→ Depresyondan çıkan Şafak, on ay sonra bir kokteyle katılmak için evinden çıkar (Şafak, 2014: 298).

Görüldüğü gibi *Siyah Süt*'te, yazarın yaşamının sadece birkaç yılını kapsayan ve özellikle tek bir “olay” üzerine odaklanan konusal bir sınırlılık vardır. Bu “olay” da yukarıda değindiğimiz üzere Elif Şafak’ın evlenmesi, hamile kalması ve doğum sonrası depresyona girmesi ekseninde gelişmektedir. Ana olay örgüsü Şafak’ın hamileliği odağında gelişse de romanda bu örgüyü dağıtan pek çok iç metin ve hikâye de bulunmaktadır. Postmodernist romana özgü üstkurmaca ve metinlerarasılık yöntemlerinin kapsamındaki bu uygulama, kronolojik olarak birbirini izleyen ana olay örgüsünde zamansal sapmalara sebep olur. Ana olaya dair akışın sık sık kesilmesi, yazarın, süredizimsel bir çizgi izlemediğini, duygularını gelişigüzel öykülemekte olduğunu ifade eder. Bu aktarım, “Aylardan ekimdi. Kasımdı, ocaktı, marttı, nisandı. Zamanlardan sonsuz an, dipsiz zamandı” (Şafak, 2014: 26) sözleriyle âdeta bir boşluğu yansıtır.

### 3.1. Yan hikâyeler

Romanda yedi yan hikâye bulunmaktadır. Bu hikâyeler, aslında Türk ve dünya edebiyatının önde gelen kadın edebiyatçılarının biyografilerine dayalı olarak kurulmuştur. Bu bakımdan *Siyah Süt*, tek bir kadın yazarın kişisel yaşantısını merkeze almakla birlikte, geri planda uluslararası ölçekte bir kadın yazarlar geçidi barındırır. Yan hikâyelerin hemen hepsi, kendilerine ayrı birer başlık açılmak suretiyle ana olay örgüsüne katılır. Sadece ilki, -o da ayrı bir başlığa sahip olmakla birlikte- Şafak’ın, çaya davetli olduğu Adalet Ağaoğlu’nun evindeki bir “dalma âni” aracılığıyla vücut bulur ve sayfalar boyu (Şafak, 2014: 49) sürdükten sonra Adalet Hanım’ın “Ne o, daldınız bakıyorum” (Şafak, 2014: 57) sözleriyle toparlanıp sohbete dönmesiyle sona erer. Böylece söz konusu uzun pasaj, sonraki yan hikâyelerin ayrıksılığından farklı olarak bir iç konuşma gibi ana olayın içinde konumlandırılmış olmaktadır.

Judith ve Firuze bu yan hikâyenin figürleridir. Aslında iki kadın da hayalîdir. Judith’i *Kendine Ait Bir Oda*’da Virginia Woolf yaratmıştır; Shakespeare’in kız kardeşidir Judith. Şafak da ona benzer olarak Firuze’yi yaratır zihninde. O da Fuzulî’nin kız kardeşidir (Şafak, 2014: 49). Dünyanın farklı coğrafyalarında ve kültürlerinde yaşayan; hayalleri ve yetenekleri olan ama aileden başlayarak toplumun eril koşullarınca engellenen, evlendirilip anneliğe itilen iki kadındır Judith ve Firuze. Onlar, erkek egemen toplumun birer “öteki”sidirler.

*Siyah Süt*’teki diğer yan hikâyelerin figürleri, Judith ve Firuze’den farklı olarak gerçek kişilerdir. İzleyen yan hikâyede Sylvia Plath’tır yenik kişi. Ünlü bir edip olan Ted Hughes’le evlenen Plath da evlilik, eşlik ve annelik sarmalında boğulan bir kadındır. Eril düzene bir süre katlanan genç kadın yetkiyi yetke sahibinden çekip alacak kadar güçlüdür hâlâ. Nitekim otuzlu yaşlarının başında yaşamına son verir (Şafak, 2014: 103-108).

“İsmi Sevmeyen Kadınlar” başlıklı yan hikâye, eril edebiyat ortamında kendilerini kabul ettirmek, kendilerine bir yaşam alanı oluşturabilmek için takma ad kullanan ve bu

adlarıyla ünlenen kadın edebiyatçıları hakkında biyografik bilgi barındırıyor. Tabii, bu takma adların birer erkek adı olduğunu da belirtmek gerekiyor. Vincent Ewing olarak bilinen Nihal Yeğinoğlu; George Eliot ismiyle meşhur olan Mary Ann Evans; George Sand takma adlı Amantine Aurore Lucile Dupin bunlardan birkaçıdır (Şafak, 2014: 126-127). Ayrıca romanlarını adının sadece ilk harfleriyle yayımlayan J(oanne) J(o) Rowling de bu baş harflerle kadınlığını gizlemeye çabalamış ve takma değilse de kısaltılmış bir isimle kendisini geniş kitlelere duyurabilmiştir (Şafak, 2014: 128).

Sonraki yan hikâyeler üzerinde ayrı ayrı durmak yerine bunların ortak özelliklerini vurgulamak daha doğru olacaktır. Yukarıdaki üç yan hikâyeden de anlaşılacağı üzere hepsinde kadın yazarların mağdurluğu ve buna karşı mücadelesi işlenmektedir. Simone de Beauvoir, Sevgi Soysal, Yuko Tisuşima, Zelda Sayre Fitzgerald, Ayn Rand, Halide Edip Adıvar bu hikâyelerin kahramanlarıdır. Elif Şafak, bütün yan hikâyelerde dünyanın farklı coğrafyalarından, farklı dönemlerinden, farklı siyasal ve ekonomik sistemlerinden özenle seçip biyografilerinden kesitler verdiği bu isimler aracılığıyla, varlıkları anneliğe ve ev içi yaşama indirgenen kadınların düşünsel ve sanatsal kimliklerini kurma çabalarının ezeliğini ve evrenselliğini haykırmaktadır âdeta. Bu bağlamda özkurmancanın, kadınların parçalı yaşamını ve onlardan beklenen türlü türlü rolleri aktarmadaki gücü ortaya çıkar.

Shirley Jordan, genellikle erkek yazarların eserleriyle ilişkilendirilen özkurmancanın, feminist yazarların kendi kendini sunma biçiminde oynadığı işlevsel role dikkat çeker. Ona göre özkurmancanın gerçek ile kurguyu birleştiren yönünden güç alan kadın yazarlar, deneyimledikleri travmaları kurmaca ile harmanlayarak tecavüz, ensest, şiddet, hastalık, intihar gibi durumlara/süreçlere yönelik tepkilerini özgürce ortaya koyarlar. Böylece kendilerine dışarıdan bakarak bir tür tedavi sürecine girerler (Jordan, 2013: 78-79). “Virginia Woolf’un intihar girişimlerini kitap yazarken değil yeni bir kitap bitirdikten sonra yapması”nın (Şafak, 2014: 245) tesadüf olmadığını düşünen Şafak’ın sözleri de bu kapsamda değerlendirilmelidir.

#### 4.2. İç metinler

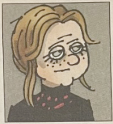
*Siyah Süt*’te yan hikâyelerle aynı sayıda iç metin bulunmaktadır. Bu yedi metnin “Dıştan Normallik” (Şafak, 2014: 156-158) ve “Kitap Doğurmak” (Şafak, 2014: 242-245) başlıklı ikisi, deneme formundadır. Herhangi bir olay örgüsü ve romanesk bir figüratif kadrosu bulunmayan bu iki metinden özellikle ikincisi, *Siyah Süt*’ün değişik yerlerine serpiştirilmiş bir başka boyutu olan kurmaca üzerine düşünceleri irdelemektedir. Aslında roman bu yönüyle de dikkate değer malzeme barındırmaktadır. Elif Şafak, kadın yazar olmanın içlemine ve kapsamını belirlerken yer yer roman sanatına ve roman yazarlığına da değinir. Postmodernist romanın üstkurmaca yöntemine özgü söz konusu pasajlarda yazarın yazma eylemini, daha geniş ölçekte ise roman teorisi bağlamında değerlendirilebilecek düşüncelerini görmek mümkündür: “Roman yazarken kendini Tanrı zannedersin. Karakterler yaratır, karakterler öldürür, hadiseler yön verirsin. İstedğin yöne gider kurgu -ya da öyle sanırsın. Hikâyenin üzerine yerleştirirsin yazan kalemi. ‘Semavi akıl’a öykünürsün.” (Şafak, 2014: 242).





**Görsel 1:** Başkişiyle özdeşleşen yazar (Şafak, 2014: 251)

oyuna dönüşmesinin açık birer göstergesidir. Bu önemli göstergelerden biri de yazarın başkişiyle özdeşleştiği karikatür çizimler (Görsel 1) ve bu çizimlerin eşlik ettiği, dolayısıyla gerçekle kurgunun harmanlanarak özkurmacanın izdüşümüne dönüştüğü -romanın sonundaki- yazar biyografisidir (Görsel 2).



Elif Şafak

Strasbourg doğumlu Elif Şafak, çocukluğunu ve gençliğini Ankara, Madrid, Amman, Köln, İstanbul, Boston, Michigan ve Arizona’da geçirdi. ODTÜ Uluslararası İlişkiler Bölümü’nü bitirdi, yüksek lisansını aynı üniversitede Kadın Çalışmaları Bölümü’nde, doktorasını ise siyasetbilimi alanında tamamladı. İlk romanı *Pinhan*’la 1998 Mevlana Büyük Ödülü’nü aldı. Bunu *Şehrin Aynaları* (1999) ve *Türkiye Yazarlar Birliği Ödülü*’nü kazandığı *Mahrem* izledi (2000). Ardından her ikisi de çok satan ve geniş bir okur kitlesine ulaşan *Bit Palas* (2002) ve İngilizce kaleme aldığı *Araf* (2004) yayımlandı. *Med-Cezir*’de (2005) kadınlık, kimlik, kültürel bölünme, dil ve edebiyat konulu yazılarını topladı. 2006’da senenin en çok okunan kitabı olan *Baba ve Piç* yayımlandı. Ardından aylarca satış listelerinden inmeyen ilk otobiyografik kitabı *Siyah Süf*’ü yazdı. Doğan Kitap tarafından 2009 Martı’nda yayımlanan *Aşk* Türk yayıncılık dünyasında önemli bir rekora imza atarak en kısa sürede en çok satan roman oldu. Tüm eserlerinden seçilen niteliğinde olan *Kâğıt Helva* (2009), gazete yazarlarından derlediği *Fırtınaperest* (2010), İngiltere’ye göç etmiş Türkiye’li bir ailenin dramını anlattığı *İskender* (2011), yine gazete yazarlarından derlediği *Semspare* (2012) ve yeni romanı *Ustam ve Ben* (2013) Doğan Kitap tarafından yayımlandı.

2010 yılında Fransa’nın Sanat ve Edebiyat Şövalyesi nişanına layık görülen ve eserleri kırk bir dile çevrilen Elif Şafak’ın romanları, Viking, Penguin Random House, Rizzoli ve Phebus gibi dünyanın en önemli yayınevleri tarafından yayımlanmaktadır.

www.elifşafak.com.tr

**Görsel 2:** Yazarın başkişiyle özdeşleştiğine dair biyografik metin (Şafak, 2014: 307)

İç metinlerin önemli bir özelliği, söylem farklılığı oluşturmaktır. Romanın ana olay örgüsü ek-senindeki bölümlerde egemen olan -kişiselliğe, yaşanmışlığa dayanan öykülemeci, dolayısıyla kurmaca- edebî metinlere özgü söylem tarzının yerini, iç metinlerde çok farklı söylem tarzları alır. Dolayısıyla, yukarıda değindiğim iki deneme metninin yanında “Evde Kalmış Kız Manifestosu” (Şafak, 2014: 55-57); “Poton Kimdir? Onu Nasıl Tanırız?” (271-274); “Test” (275-279); “Tedavi Yöntemleri” (280-282) başlıklı iç metinler -bildirge, makale ve bilimsel metin gibi- farklı alanlara ait söylem öğelerini barındıran parçalar hâlinde, ana söylem bütünlüğünü kesintiye uğratarak romana girerler. Küçük birer kolaj uygulaması olan bu farklı söylem adaları (Sazyek, 2006: 98), yazma eyleminin, içeriği/konuyu önceleyen konvansiyonel roman formu üzerinde yoğunlaşan bir

Bir iç metin olmamakla ve olay örgüsünün akışının içinde kalmakla birlikte, beşinci haftada tutulmaya başlanan “hamilelik haftalığı”nı (Şafak, 2014: 205-234) da romana “dışarıdan” eklemlenen farklı bir söylem uygulaması olarak değerlendirmek mümkündür. Şafak, bir “günlük” olarak tasarladığı bu parçada hamileliğinin hafta hafta ilerleyişini kaydederken hem doğal fizyolojik seyrine ilişkin durumu not etmekte hem de bu sürecin kapsamını somut bir çerçeveye içine almayı amaçlamaktadır.

Romanın başında ve sonunda yer verilen “ek” metinler de ana olay örgüsünü bir ambalajın içinde tutarak okura ulaştırma niyetinin ürünüdür. Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar*’ın başında yer verdiği, gazetecinin (“Sonun Başlangıcı”) yayıncının (“Yayımlayıcının Açıklaması”) notlarındaki işlevselliğe sahip olmasa da, “Okuma Yöntemi” (Şafak, 2014: 11-17) ve “Önsöz” (Şafak, 2014: 21-28) başlıklı giriş bölümlerini, metni katmanlaştırma çabasının bir ürünü olarak görmek mümkündür.

#### 4. Figürleştirilen psikolojik öğeler

Postmodernist dönemin ürünü olan özkurmacada, yan hikâyeler ya da iç metinlerin ana olay örgüsü üzerinde sebep olduğu biçimsel parçalılık, yazarın tinsel durumundaki parçalılıkla örtüşür. Yazar, kişiliği parçalanmış bir özne olarak kendi anlatısında varlık kazanır. Öznenin değişik görünümüler altında anlatıya dâhil olduğu bu içsel parçalanma hâli, âdeta bir “oyun sahnesine dönüşen metni” (Eliuz, 2016: 168); benliğin sorgulandığı, karşıtlıkların çarpıştığı bir “savaş alanı”na (Tilbe, 2019: 6) çevirir. Bu bağlamda Siyah Süt’ün dikkat çekici ve oldukça özgün bir diğer yönü, psikolojik boyutun somutlaştırılmasıdır. Yazar, iç dünyasının, kişiliğinin önemli öğelerini kişileştirme yoluyla olay örgüsünün bir parçası hâline getirir. Akılcılığını, maneviyatçılığını, hırslılığını, entelektüelliğini sembolize eden



Görsel 3: İç Sesler Korosu (Şafak, 2014: 256)

Pratik Akıl Hanım, Can Derviş Hanım, Hırs Nefs Hanım, Sinik Entel Hanım olayların başından beri “küçük parmak kadınlar” olarak onun yanı başındadırlar. Onlara daha sonra Saten Şehvet Hanım da katılır. Elif Şafak bu yönlerini, derin, geniş psikolojik çözümlemelerle, iç konuşma ya da bilinç akışlarıyla işlemek yerine kişileştirme tekniğiyle figürleştirir ve “İç Sesler Korosu” (Görsel 3) adını verdiği bu minik kadınlarla girdiği söyleşi, diyalog, eylem ya da tartışma sahneleriyle benliğini sorgulamaya yönelir. Şafak bu “kendilik kurgusu”nda, hem yazar kimliğiyle kendini nominal olarak sahneye koyar hem de onu somutlaştırarak ve çoğaltarak gerçektışı bir temsille sunar. Yani gerçeği kurmacalaştırarak edebî bir yaratım yapar:

İçimde bir minyatür harem var. Birbirine laf anlatamayan, çelme takan, pusu kuran, fal bakan, nâme yazan, darılan birtakım dişi yaratıklar. Parmak kadarlar, minicik minicik. Boyları 10-12 cm, kiloları 300-400 g civarında. Akşamları içimden çıktıklarında gölgeleri vurur odamın duvarına. Olurlar kocaman... Kimi zaman ışınlanarak, kimi zaman bana yapışarak bir yerden bir yere gidebilirler. Ekseriya içimde ikamet ederler. Her birinin köşesi ayrı. Kimselere açamıyorum bu sırrı. Deli diye tıklarlar yoksa en yakın tımarhaneye. Diyemiyorum ki: İçimden Sesler Korosu’nun her bir ferdi ‘ben’ olduğunu iddia eder. Kardeşirler aslında ama huyları başka başka. Fırsat bulsalar birbirlerinin gözünü oyarlar. Hemen hepsi de tahta çıkmak ister. Okumuş gibi Fatih kanunnamesini, korkarım her tahta çıkan kardeşlerini öldürmeye teşebbüs eder. (Şafak, 2014: 48)

Kendini metinleştirmek suretiyle hayatını edebiyata dönüştüren Şafak, başkisiyle özdeşleşerek “gerçek” olana dair bir protokol imzalar. Özdeşleştiği bu karakterin bölünmüş benliğini fantastik bir işlemle sunması ise eserin “kurgusallığını” onaylar. Dolayısıyla hem gerçeğe hem de kurguya dair iki ayrı protokolü de imzalayarak özkurmaca bir metin ortaya koyar. Kimi eleştirmenler, özkurmaca türünde eser veren yazarların, etnik ya da cinsiyete dayalı azınlıkların üyeleri olduğunu ileri sürer (Zipfel, 2005: 37); kimileri de bu türü, kadınlık deneyimlerinin aktarılması için en müstesna tür olarak görür. Jordan (2013), kadın yazarların özkurmaca romanları ile travma arasındaki bağlantıya dikkat çeker. Ona göre özkurmaca, kadın yazarların kendini kavrama, bölme ve ayırıştırma arzusuna cevap verirken bir tür terapi süreci de içerir (78-79). Bu bağlamda Şafak, *Siyah Süt*’teki parmak kadınlar aracılığıyla “parçalanma” ve “onarım” arasındaki gerilim sürecini cisimleştirir. Şiddetli travma ve kendini yeniden kurmaya odaklanmış özkurmaca romanıyla postnatal depresyonu sorgular. Yazma sürecinde belleğin katmanları arasında istemsizce dolaşması ise görmezden gelmeyi tercih ettiği duygusal yaralarıyla yüzleşmesini sağlar:

“Heyyy, hoş geldin” diyorum, Anaç Sütlaç Hanım’ı kaptığım gibi avucumun üstüne oturarak.

‘Siz tanışıyor musunuz?’ diye hayretle soruyor Hırs Nefs Hanım.

Durumun vahametinin ancak o zaman farkına varıyorum. “Yeni tanıştık” diyebiliyorum sadece.

“Öyle mi, nerde?” diye kaşlarını çatıyor Sinik Entel Hanım. “Niye haberimiz olmadı?” Önce şaşıyorum kekeliyorum. Sonra da ‘en iyi savunma saldırıdır’ diyerek, taarruza geçiyorum.

“Size sormalı. Bunca zaman Anaç Sütlaç Hanım’ın varlığından niçin bahsetmediniz? Neden bana anaç bir yanımlı olduğunu söylemediniz?”

“Söyleyecektik de ne olacaktı? Gereksiz yere ne demeye suları bulandırılalım?” diye sinirli sinirli cevap yetiştiriyor Hırs Nefs Hanım.

“Bir bu eksikti” diyor Sinik Entel Hanım homurdanarak. “Biz bu yapışkan hanfenden kurtulmak için okyanus geçtik. Kalktık İstanbul’dan buralara geldik, kâr etmedi. O geldi burada da buldu bizi.”

Birden jeton düşüyor. Daha evvel hiç düşünmediğim bir şeyin farkına varıyorum. İstanbul’dan böyle apar topar uzaklaşmamın ardında içimdeki anaç sestem kaçmak arzusu vardı demek. (Şafak, 2014: 168-170)

Şafak, psikoterapi seansını andıran yukarıdaki pasajda, kendisiyle özdeşleşen birinci tekil şahıs anlatıcısı, bir “özenalist” dönüştürür. Kişiliğinin ve psikolojik yapısının parçaları olan beş farklı parmak kadınla kurduğu diyalog ise bu tedavide “konuşarak terapi” yönteminden yararlandığını gösterir. Benliğin kendini parçalara ayırmak suretiyle girdiği bu sorgu/savaş hâli, her ne kadar fantastik bir zeminde oluşsa da -yan hikâyelerde kopan- nedensellik bağının hiç değilse kendisinin merkezde olduğu bölümlerde süregelenlik kazanmasını sağlaması açısından önemli bir noktadır. Özellikle olay örgüsünün tepe noktasını oluşturan “Beyin Ağacı” bölümü, bu noktada önem kazanır. Çünkü Elif Şafak, kadınlık ile entelektüellik arasındaki ikircikli durumu giderip kesin kararını bu bölümde

verir. Yazar, olağan bir romanesk pasajda psikolojik çözümleme teknikleri aracılığıyla gerçekleştirilebilecek içsel değişimi aksiyonel bir sahneye dönüştürerek somutlaştırır. Karlı bir gecede minik parmak kadınlarla birlikte üniversite yerleşkesinin bahçesindeki “Beyin Ağacı”nın yanına giden Şafak, Sinik Entel Hanım ile Hırs Nefs Hanım’ın önceden kaleme alıp “bir ağızdan söyledikleri cümleleri harfiyen tekrar etmek suretiyle, “Evde Kalmış Kız Yemini”ni eder (Şafak, 2014: 176). Oldukça fantastik nitelikli bu pasaj aynı zamanda sinematografik bir görselliğe sahiptir:

Kar ani bir rüzgârla hızlanıyor birden. Döne döne hortum gibi alıyor bizi ortasına, esrar küpü dökülüyor taneler. Kendimi *Dr. Jivago* filminin setinde hissediyorum. Büyük duygusal değişimlere eşlik ediyor kar taneleri. O ulu ağacın altında duruyoruz hepimiz. [...] “İlla da seçmek zorundaysam tabii ki kadın-kadıncık-hanım-hanımcık değil beyin-beyin olmak isterim” diyorum.

“Ama bana söz vermiştin” diye haykırıyor Anaç Sütlaç Hanım.

“Üzgünüm” diyorum, gözlerine bakmaya cesaretim yok. “Ama seni seçmem.”

“Heyooo” diye havaya zıplıyor Sinik Entel Hanım.

“Heyo heyo heyooo” diye yankı yapıyor Hırs Nefs Hanım daldan aşağı atlayarak.

[...]

Şov bitince durgunlaşıyoruz hepimiz. Derin derin içini çekiyor Can Derviş Hanım; yüzünü ötelere çeviriyor Pratik Akıl Hanım; sessizce ağlıyor Anaç Sütlaç Hanım. [...] Ve işte o delici sessizlikte, Sinik Entel Hanım ile Hırs Nefs Hanım’ın bir ağızdan söyledikleri cümleleri harfiyen tekrar etmek suretiyle, “Evde Kalmış Kız Yemini” ediyorum. Kar soğuğuyla örülmüş bir aralık gecesi, Boston’da Mount Holyoke Kampüsü’nde, o muhteşem Beyin Ağacı’nın altında kendime ve cümle âleme şunları haykırıyorum: “Az gittim uz gittim, hayatımın merkezine yazmayı koydum. En nihayetinde gele gele Beden ile Beyin arasında bir ikileme vardım dayandım. Bu bir dönüm noktası ömrü hayatımda. Ve and olsun ki ben, Beyin’i seçtim. Bundan böyle Beden değil Beyin olmak istiyorum yalnızca. Kadınlıkta kadınsılıkta, ev hanımlığında, karlılıkta, anaçlıkta doğurganlıkta yok gözüm. Ben sadece ve sadece yazar olmak ve öyle kalmak istiyorum”. (Şafak, 2014: 174-176)

Elif Şafak’ın “küçük parmak kadınlar”la birlikte olduğu kısımlar -aslında birer psikolojik durum saydamlaştırması olmakla birlikte- okurda yarattığı görsel algı dolayısıyla olay akışının kopmadan ilerlemesini sağlar. Bu sahneler, Turgut Özben’in Olric’le diyaloglarını çağırıştırır. Ancak Olric sadece bir sestem ibaret iken Şafak’ın iç dünyasının sesleri, romanın figüratif kadrosu içinde “küçük parmak kadınlar” olarak işlevsel birer figüre dönüşürler. Dolayısıyla parmak kadınlar, aslında neredeyse tek figürlü olan bir olay örgüsünün yaratacağı romanesk risklerin giderilmesinde de âdeta kurtarıcı bir rol oynar. Nitekim, hem romanın figür sayısını oldukça artırır hem de -ve daha önemlisi- olay örgüsünün bir “çatışma”ya dayanmasını sağlarlar. Ruhsal öğeler “iç çözümleme”, “iç konuşma” ya da “bilinç akışı” gibi -psikolojik dünyanın karmaşık, bunalımlı doğasını birebir yansıtan ve aksiyonel yapının temposunu azaltan- tekniklerle verilmeyip figürleştirilir. Bu özellikleriyle de Elif Şafak’ın yanı başındaki eylem ve sözleriyle -bir romanın temelinde olması gereken- “çatışma”yı var kırlarlar. Böylelikle, hem olay örgüsünün sürekliliğini besleyen entrik yapı belirginleşmiş olur; hem



de Şafak’ın içinde iyileşme temelli hızlı bir değişim başlar. Şafak, “alabildiğine kabuklan(ıp) saklandığı” (Şafak, 2014: 287) dipsiz ve karanlık “kuyu”dan (Şafak, 2014: 286), belleğin en kuytu köşelerinde saklı kalmış gizleri tek tek açığa çıkararak ya da “soğan gibi kat kat giyindiği” (Şafak, 2014: 186) kıyafetlerinden tek tek soyunarak kurtulmayı başarır. Beyin Ağacı



**Görsel 4:** *Postnatal depresyonun bedenlenmiş hâli;*  
*Lord Poton (Şafak, 2014: 266)*

onu azat edince bedeniyle barışan Şafak’ın soyduğu her bir kabuk, o zamana kadar görünmez olan bir diğer kabuğu, tıpkı romandaki her bir parmak kadının görünmeyen bir diğerini ortaya çıkarması gibi, göz yaşartarak da olsa açığa çıkarır. Şafak’ın yaşadığı bu değişim ya da soyunma süreci, “Soğan Kadın” başlıklı bölümde ayrıntılı olarak işlenir. Belleğin soğana benzetildiği bu metaforik ifade, Günter Grass’ın *Soğanı Soyarken* [Beim Häuten der Zwiebel; 2006] adlı otobiyografik eserine atıfta bulunur. Bellek izleklerine vurgu yapan “birden çok metnin sanal gerçeklik ortamında gezintiye çıkarılan okur” (Sazyek, 2002: 499-500) ise ilk sayfalardan itibaren gerçek kişilerden söz eden romandaki metinlerarası bağlantıyı şu sözlerle kurar:

Kabuğunun soyulmasını bekleyen bir soğana benzer bellek: [...] En üstteki, henüz kuru kuru çıtırdayan kabuğun altında ikinci tabaka vardır, kaldırılır kaldırılmaz altından nemli bir üçüncü tabaka çıkar ortaya, onun altında dördüncü bekler ve beşinci; fısıldaşırlar. [...] Soğan kat kat. Pek çok kat var. Birini kaldırıncı yenisi çıkıyor ortaya. Doğranınca insanın gözünü yaşartıyor. Ancak kabuğu soyulurken doğruyu söylüyor. (Grass, 2008: 10-11)

Şafak, kişileştirme işlemini sadece kendi kişiliğinin öğeleri üzerinde yapmaz. Romanın sonunda, doğum sonrası depresyonunun bitiş sürecini bir diyalog sahnesi şeklinde işler. “Lord Poton” (Görsel 4) adıyla figürleştirdiği ve sütünün “siyah” akmasına sebep olan depresyonla, yine bir diyalog sahnesiyle vedalaşır. Yazar, kendi iç dünyasında, dolayısıyla görülmeyen yaşantısında bir süreç hâlinde başlayıp biten depresif durumu, somut bir diyalog sahnesi temelinde görülür kılmak suretiyle psikolojik boyuttan çıkarıp aksiyonel yapıya katar:

**Lord Poton:** “Bu sabah bir farklılık var sende.”

**Ben:** “Öyle mi? Olabilir. Dün gece tuhaf bir rüya gördüm de.”

**Lord Poton:** “Kâbustur inşallah... Ha! Ha! Affedersin, böyle demek zorundayım. Malum kötü bir cinim. İyi bi şey isteyemem senin hakkında. Özümde aykırı bu.”

**Ben:** “Önemli değil. Zaten haklısın, kâbus gibi bir şeydi bu rüya.”

**Lord Poton:** (İlgisi artmış bir hâlde.) “Ya öyle mi? E çatlatma adamı, anlatsana.

**Ben:** ‘Biz bir limandaymışız. Meğer sen gidiyormuşsun. Elinde bavul veda ediyorsun. Bir gemi varmış loğusalara dadanan cinleri bu âlemde bir başka âleme götürüp getiren. Böyle kocaman, ışıklı bir gemi. Liman nasıl kalabalık, ana baba günü. Bir sürü karnı burnunda hamile kadın orada toplanmış. Mendil sallıyorlar. Alkarısı da var geminin içinde. Sen de biniyorsun. Ben de arkandan el sallıyorum. Çok üzülüyorum. [...] Rüyamdaki geminin bir ismi vardı biliyor musun? Önce seçemiyordum ne yazdığını üzerinde. Harfler böyle eciş bücüş. Ama sonra bir bakıyorum AURORA yazıyormuş meğer. Biliyor musun manasını?’

Boş boş bakıyor.

**Ben:** “İspanyolca ŞAFAK demek.”

Boş boş bakmaya devam ediyor.

**Ben:** “Anlamıyor musun? O gemi benim. Seni hayatıma getiren benmişim. Bu limandan alıp uzaklaştıracak olan da ben.” (Şafak, 2014: 293-295)

Çeşitli sebeplere bağlı ruhsal travmaların açığa çıkarılıp psikanalitik yöntemlerle çözülmeye çalışıldığı bir tür olan özkurmaca, yazarın kendi yaralarıyla yüzleşip onları iyileştirdiği bir karşılaşma alanıdır (Colonna, 1989: 22; Jordan, 2013: 80). Bu nedenle *Siyah Süt*, bir yandan Şafak’ın aşk-evlilik-hamilelik-doğum-depresyon gibi süreçlerini içeren otobiyografik bağlamdaki ilerleyişini kaydeder; diğer yandan onun, bilinçdışına bastırmış olduğu dürtüleri ve düşünceleri görünür kılan parmak kadınlarla ilişkisi ve yaşantısını işler. Bu durum, özkurgusal “ben”in hem “anlatan” hem de “anlatılan” olma özelliğinden kaynaklanır. Dolayısıyla *Siyah Süt*, iki ayrı olay örgüsünü iç içe geçiren bir yapıya sahiptir, denilebilir. Parmak kadınlar aynı zamanda içeriğin oyunlaşması bakımından da işlev sahibidir. Romanın aslında kasvet yoğunluklu, bunalım dozu yüksek olan işlemi, kişilik öğelerinin figürleştirilerek birer minik parmak kadın hâline getirilmesiyle önemli ölçüde profanize edilir. Bu, Postmodernist roman anlayışının öncelikli tutumlarından ve olay akışının içine konumlandırılan düşünce örgüsünün okur tarafından daha kolay algılanmasını ve alımlanmasını amaç edinir. Nitekim postmodernist roman, elit okura da harcıâlem okura da hitap etmeyi hedeflemektedir (Ecevit, 2002: 55). Belki de sayfalar boyu sürebilecek ve okur nezdinde ağırlaşabilecek psikolojik boyut pasajları, böylelikle daha kolay çözümlenebilecek ve sürükleyici sahneler sayesinde daha kolay geride bırakılabilecektir.

## Sonuç

*Siyah Süt*, sadece bir kadının hamilelik sürecini işleyen bir roman değildir. O aynı zamanda, ana olay örgüsünün içine serpiştirilmiş metinler aracılığıyla edebiyat, kadın, yazma eylemi gibi meseleleri sorunsallaştıran bir eserdir. Dolayısıyla roman, yazarının anılan konu-



lar üzerine düşüncelerini paylaştığı, Batılı ve Türk kadın edebiyatçıların birer kadın olarak yaşadıkları sıkıntıları, eril sanat ve aile ortamında maruz kaldıkları negatif ayrımcılığı/ötekileştirilmeyi barındıran yan hikâyeleri aktardığı feminist temelli bir edebiyat ürünüdür. Elif Şafak, ana olay örgüsünün yanı sıra yan metinlerin varlığı sayesinde romanını çok katmanlı ve zengin bir içeriğe kavuşturmuştur. Bu yan hikâyelerin ve iç metinlerin temel işlevi, kadınlığın ve anneliğin sadece Elif Şafak'ın kişisel olarak yaşadığı bir deneyim olmadığını; bütün kadınların yüzyıllar boyunca yaşadığı evrensel bir mağduriyet sebebi olduğunu göstermektir.

Ancak tüm bu unsurları alışılagelmiş roman formunun ötesine taşıyan *Siyah Süt*, olay örgüsüne eklenen “yan hikâyeler”, “iç metinler” ve “kişileştirilmiş psikolojik öğeler” aracılığıyla çok boyutlu bir anlatı yapısı kurar. Metin, yalnızca içerdiği tematik çeşitlilikle değil aynı zamanda biçimsel düzlemde de postmodernist roman tekniklerinden yoğun biçimde yararlanmasıyla dikkat çeker. Üstkurmaca, oyunlaştırma ve kolaj gibi postmodernist romanın karakteristik öğelerini barındıran eser, otobiyografik malzemeyi kurgu içinde yeniden inşa ederek Türk edebiyatında görece yeni bir yönelim olan “özkurmaca” (autofiction) türüne dâhil olur. Böylelikle *Siyah Süt*, bireysel deneyimi kurmaca bir düzlemde ele alırken, aynı zamanda yazarın kimliğini ve yazma edimini sorgulayan bir metne dönüşür. Bu yönüyle eser, hem Türk edebiyatı genelinde hem de özellikle Türk kadın yazını bağlamında, tematik ve biçimsel açıdan özgün ve dikkat çekici bir özkurmaca örneği olarak konumlanır.

## Notlar

- 1 ‘Otobiyografik roman’ı tartışan bir çalışma için bk. (Narlı, 2009).
- 2 Özgün adı “autofiction” olan “özkurmaca” üzerinde, ülkemizde ilk önemli çalışmaları yapan ve bu bağlamda öğrencileriyle pek çok ortak çalışmaya imza atarak güçlü bir literatürün oluşmasını sağlayan kişinin, Prof. Dr. Ali Tilbe olduğunu vurgulamak gerekir.
- 3 *Siyah Süt* ilk kez Doğan Kitap tarafından 2007’de yayımlanmıştır. Bu çalışmada romanın 2014 tarihli 93. basısından yararlanılmıştır.
- 4 “Benli anlatı(lar)” terimine dair geniş bilgi için bk. (Tilbe, 2019).
- 5 Anlatıcı, yazar ve başkişinin aynı adı taşıdığı Adalet Ağaoğlu’nun *Göç Temizliği* (Adalet Sümer), Sevgi Soysal’ın *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu* (Sevgi) ve Nazlı Eray’ın birinci tekil şahıs anlatımıyla kaleme aldığı *Tozlu Altın Kafes: Yaşamından Anılar ile Bir Rüya Gibi Hatırlıyorum* adlı roman formu dışındaki eserler, kurmaca ile yaşamışlık arasındaki geçişken yapıya rağmen biyografik nitelikleri ve tarihsel/kişisel gerçekliğe dayalı oluşları nedeniyle özkurmaca değil özyaşamöyküsü (otobiyografi) kapsamında değerlendirilmelidir (Bk. Gökalp Alpaslan, 2015: 154; Gökalp Alpaslan, 2016). Philippe Lejeune’ün türün kuramsallaşmasına sağladığı katkı özellikle önemlidir; Lejeune, “ad sözleşmesi”ni özyaşamöyküsünün ayırt edici etkeni olarak tanımlar ve yazarın metin içinde kendi adıyla yer almasını bireysel hafızanın yazınsal ölümsüzlüğe dönüştürülmesi olarak yorumlar (Tilbe, 2019: 47). Bu çerçevede, her iki türde de anlatının öznesi “ben”dir; ancak özyaşamöyküsü gerçeğe dayalıyken özkurmaca, kurmacanın olanaklarıyla bu gerçeği yeniden kurgular (Ferreira-Meyers, 2008: 65; Tilbe, 2019: 48). Gonca Gökalp Alpaslan’ın *Özyaşamöyküsünde Yazarın Yeniden Doğuşu* adlı çalışmada sunduğu etimolojik çözümleme “öz”ün anlatma niyetini, “yaşam”ın geçmişin hatırlanmasını, “öykü”nün ise bireysel kurguya işaret ettiğini belirten yaklaşım- bu farkı daha da görünür kılar (2016: III). Postmodernitenin kapsamında ortaya çıkan ve “her şeyden önce (...) biçimsel olarak olgusal değil romansal” olan özkurmaca ise anlatı içinde anlatı kurması, yazma eylemini oyunlaştırması ve fantastik unsurlar içermesiyle özyaşamöyküsünden ayrılan (Tilbe, 2019: 56/146) ve âdeta “rüya”yı andıran bir anlatı formudur (Doubrovsky, 1977).
- 6 Yeniötesi (postmodern) çağın edebî eğilimleri içerisinde gelişen özkurmaca türü ise modernizmin usa dayalı gerçekçi tutumuna karşı çıkar ve özyaşamöyküsünün sınırlarını genişleten özgün bir yazınsal tür olarak öne çıkar (Tilbe, 2019: 125/128-129).

**Araştırma ve yayın etiği beyanı:** Bu makale tamamıyla özgün bir araştırma olarak planlanmış, yürütülmüş ve sonuçları ile raporlaştırıldıktan sonra ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma, herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulmamış ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir.

**Research and publication ethics statement:** This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author followed ethical principles and rules during the research process. In the study, informed consent was obtained from volunteer participants and the privacy of the participants was protected.

**Yazarların katkı düzeyleri:** Makale tek yazarlıdır.

**Contribution rates of authors to the article:** The article is single-authored.

**Kaynak ve kullanım izni:** Çalışmada yer alan ve çizimleri Latif Demirci'ye ait olan görsellerin kullanım izni, Doğan Kitap Telif Hakları Müdürlüğü'nden alınmıştır.

**Source and permission to use:** The permission for the use of the images in this study, the drawings of which belong to Latif Demirci, has been obtained from Doğan Kitap Copyright Directorate.

**Etik komite onayı:** Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

**Ethics committee approval:** Ethics committee approval is not required for the study.

**Finansal destek:** Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

**Support statement (Optional):** No financial support was received for the study.

**Çıkar çatışması:** Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

**Conflict of interest:** There is no conflict of interest between the authors of this article.

## Kaynakça

- Adak, H. (2004). Otobiyografik benliğin çok-karakterliliği: Halide Edib'in ilk romanlarında toplumsal cinsiyet. S. Irzık ve J. Parla (Ed.) içinde *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet* (178-161) İletişim.
- Akar, Y. (2015). *Elif Şafak'ın romanlarında yapı ve izlek* [Yayımlanmamış doktora tezi] Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Atasü, E. (2015). *Benim yazarlarım*. Can.
- Baldick, C. ([1990] 2008). *Oxford dictionary of literary terms*. Oxford University Press.
- Colonna, V. (1989). *L'autofiction: E ssai s ur l a fictionalisation de so i en li ttérature* [Unpublished doctoral dissertation] Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
- Çetişli, İ. (1998). *Batı edebiyatında edebî akımlar*. Kardelen.
- Dorrit, C. (1999). *The distinction of fiction*. The Johns Hopkins University Press.
- Dobrovsky, S. (1977). *Fils*. Galilée.
- Ecevit, Y. (2002). *Türk romanında postmodernist açılımlar*. İletişim.
- Eliuz, Ü. (2016). *Oyunda oyun postmodern roman*. Kesit.

- Encică, V. (2015). Two types of autobiography. *Euromentor Journal-Studies about education*, 1 (2) 105-114.
- Ferreira-Meyers, K. (2008). Autofiction, problème de définition ou problème de légitimité d'un genre?/. Autofiction: a problem of definition or a problem of legitimacy as a genre? *French Studies in Southern Africa*. 1(38) 63-78.
- Gasparini, P. (2008). *Autofction: Une aventure du langage/ Autofction: An adventure in language*. Seuil.
- Genette, G. (1993). *Fiction and Diction*. (C. Porter, Trans.) Cornell University Press.
- Gökalp Alpaslan, G. (2015). Türk edebiyatında kadınların özyaşamöykülerine zamandizinsel ve betimsel bir bakış. *Türkbilig*, 1(29) 147-160.
- Gökalp Alpaslan, G. (2016). *Özyaşamöyküsünde yazarın yeniden doğuşu*. Ürün.
- Grass, G. (2008). *Soğanı soyarken* (İ. Özdemir, Çev.) Turkuvaaz.
- Gronemann, C. (2019). Autofiction. M. Wagner-Egelhaaf (Ed.) içinde *Handbook of Autobiography/ Autofiction* (241-249) De Gruyter.
- Jordan, S. (2013). Ét at Présent Autofiction in the Feminie. *French Studies*, 67(1), 76-84. <https://doi.org/10.1093/fs/kns235>
- Narlı, M. (2009). Otobiyoğrafi ve roman/Otobiyografik roman. *Turkish Studies*, 4(1), 901-909. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.568>
- Özyer, N. (1993). Edebî tür olarak otobiyoğrafi ve iki örnek. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 10(1), 73-85.
- Pîrjol, F. E. (2018). Corporeality and Sexuality in Women's Autofictions: A Few Romanian Examples. A. Zamfira, C. de Montlibert, D. Radu (Ed.) içinde *Gender in Focus: Identities, Codes, Stereotypes and Politics* (145-159) Verlag Barbara Budrich.
- Rothfield, L. (1981). Autobiography and Perspective in the Confessions of St. Augustine. *Comparative Literature*, 33(3) 209-223.
- Sazyek, H. (2002). Türk romanında postmodernist yöntemler ve yönelimler. *Hece*, (65/66/67) 493-509.
- Sazyek, H. (2006). 'Kolaj' ve romandaki yeri. *Kitap-lık*, 1(92) 92-99.
- Sazyek, E. (2013). Elif Şafak'ın romanlarında çokkültürlülük aracı olarak tasavvuf. *Bilig*, 1(66), 205-228.
- Şafak, E. ([2007] 2014). *Siyah Süt*. Doğan Kitap.
- Şaylan, G. (2002). *Postmodernizm*. İmge.
- Şen Akdemir, F. (2022). Elif Şafak'ın *Siyah Süt* romanında toplumsal cinsiyet kodları ile kadın kimliği arasında kalmışlık. C. Gariper ve E.C. İri (Ed.) içinde *Elif Şafak'ın Yazı Evreni* (157-174) Çizgi.
- Tekin, M. (2001). *Roman sanatı*. Ötüken.
- Tilbe, A. ve Turgut, H. (2013). Romain Gary'den yeniötesi bir özkurgusal roman: Şafakta verilmiş sözüm vardı. *Turkish Studies*, 8(10), 651-658. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.5114>
- Tilbe, A. (2019). *Yeniötesi yazında özkurmaca*. Transnational Press London.

- Tilbe, A. ve Budak, E. (2021). Patrick Modiano'nun La Place de L'étoile'inde bir özkurmaca roman okuması. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(4), 2091-2106. <https://doi.org/10.33206/mjss.935841>
- Zipfel, F. (2005). Autofiction. D. Herman, M. Jahn and M.L. Ryan (Ed.) içinde *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (36-37) Routledge.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).